

ESTÁTUAS VERBAIS

Diego Moreira¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo analisar alguns poemas do parnasianismo brasileiro, comumente massacrado pela crítica literária, como sendo uma espécie de arte destituída de paixão, cerebral e que não fazia mais que emular motivos e regras do parnaso europeu. O objetivo aqui é estabelecer ligações entre os poemas parnasianos e a escultura, uma vez que para Olavo Bilac, Raimundo Correia e Alberto Oliveira, o ápice da criação parnasiana ultrapassaria a ourivesaria verbal, a fim de transformar o próprio poema (predominantemente a forma soneto) em objeto de contemplação estética. Nesse sentido, para além da querela entre parnasianos e simbolistas e o fato de que este surge, no Brasil, como espécie de reação àquele (o que não é novidade, posto que o próprio parnasianismo se configurasse como resposta ao romantismo tardio), perceber as inflexões, mesmo dentro do parnasianismo, a partir de figuras como Francisca Júlia e Luiz Delfino, resulta fulcral para lançar nova luz às leituras feitas, desde o começo do século XX, sobre o parnaso brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE: Parnasianismo; Estátua; Simbolismo; Francisca Júlia

VERBAL STATUES

ABSTRACT: This article seeks to analyze some poems from Brazilian Parnassianism, a movement commonly massacred by literary critic as being a sort of cerebral, passionless art that didn't do much more than emulate rules and motives from European Parnassus. The objective here is to establish links between Parnassian poems and sculpture, given that to Olavo Bilac, Raimundo Correia and Alberto Oliveira the apex of Parnassian creation would surpass verbal goldsmith with the goal of transforming the poem itself (mainly the sonnet) into an object of aesthetical contemplation. Thus, beyond the quarrel between Parnassians and Symbolists and the fact that the latter rises in Brazil as a form of answer to the first (which is nothing new, once Parnassianism itself would be given birth as an answer to late Romanticism), to notice the inflections inside Parnassianism through figures such as Francisca Júlia and Luiz Delfino becomes pivotal to throw new light on the readings performed since the start of the 20th century about Brazilian Parnassianism.

KEYWORDS: Parnassianism; Statue; Symbolism; Francisca Júlia

¹ Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: mradiego@gmail.com.

É possível afirmar com alguma segurança que o parnasianismo se configura, no contexto das letras brasileiras, como o “movimento” ou “escola” literária mais massacrado pela crítica. Surgido, no Brasil, como resposta quase que imediata ao romantismo tardio, visava afastar a arte da esfera da política ou mesmo do nacionalismo, característica marcante daquele. Para isso, os parnasianos valiam-se de um programa pragmático, que tinha por objetivo, dentre outras coisas, elevar o belo à esfera de valor estético máximo, passando por um rigoroso cuidado com a forma, a métrica e o ritmo do poema. Pode-se dizer, inclusive, que essa é uma característica que parnasianos e simbolistas têm em comum, o cuidado com o verso, embora os simbolistas estivessem lidando com outros problemas, como se explicitará adiante. Antonio Cândido, em *Presença da literatura brasileira*, criticava duramente o movimento encabeçado por Olavo Bilac, para ele carregado por uma “pesada literatice, epidérmica e pretensiosa”, e ainda, “satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo europeia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academicismo” (CÂNDIDO, 1985, p. 113). O parnasianismo, inclusive, desde o modernismo de 1922, passou a ser tratado como um instante negativo de um período de nossa história literária.

Também é, por aqui, o parnasianismo o responsável por criar a imagem – hoje clássica, em poesia, para se referir a um tipo de poeta pedante ou afastado da “realidade” – da “torre de marfim”, na qual o poeta se isolaria do mundo, escrevendo para uma seita de iniciados, sem o menor trânsito com o mundo. Merquior afirma que o poema parnasiano era “oco, brilhante porém gratuito” (MERQUIOR, 2011, p. 210). Afirma, inclusive, que um dos maiores pecados do parnasianismo francês – território histórico em que surge o movimento, a partir das antologias publicadas no *Parnasse Contemporain* – foi não ter captado, como o fez o esteticismo de Baudelaire, a mudança de paradigma da modernidade, e da arte como instrumento de guerra contra a sociedade burguesa. Caberia, igualmente, apontar para outra via, que lê a modernidade como lugar de morte. Para isso, uma breve arqueologia se faz pertinente, a partir do que afirma Georges Bataille:

O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de *sacrifício*. (BATAILLE, 2013, p. 23, grifo do autor)

Em uma espécie de ressonância ao pensamento de Bataille, e após a segunda metade do século XX, ou seja, com o advento daquilo que se conjura sob a insígnia do pós-modernismo, Giorgio Agamben diagnostica uma fratura existente na modernidade a partir do século XIX, fratura esta que, não se caracterizando como passagem, funciona, de maneira diversa, como interdição da passagem entre o político e o sagrado. A partir dessa interdição, a modernidade abandona, ou mata, o mito, o sagrado, e penetra a realidade do “insacrificável”, já que, ao se negar a destruir a si mesma, faz surgir, por sua vez, uma espécie de inimigo interno, constantemente em vias de ser destruído, e caracteriza-se, de tal maneira, como lugar de morte, cujo centro, antes ocupado, justamente, pelo mito, encontra-se irreparavelmente vazio (Cf. AGAMBEN, 2002).

Baudelaire, é importante lembrar, dedicava a escrita de *As flores do mal* justamente a Théophile Gautier, um dos primeiros defensores da “arte pela arte”, como afirma no trecho a seguir, compilado por Pierre Martino no volume *Parnasse et Symbolisme*:

Cremos na autonomia da arte; a arte para nós não é um meio, mas um fim; – todo artista que se proponha a algo que não seja belo não é artista a nossos olhos; jamais pudemos compreender a separação da ideia e da forma, como tampouco compreendemos o corpo sem a alma, ou a alma sem o corpo, pelo menos em nossa esfera de manifestação; – uma bela forma é uma bela ideia, pois que seria de uma forma se não exprimisse nada? (GAUTIER apud MARTINO, 1967, p. 16)

Nesse sentido, embora Baudelaire dedicasse a publicação de seu *opus magnum* a Théophile Gautier, a quem considera seu mestre, as *Flores do mal*, para além das questões de esteticismo conforme pontuadas por Merquior, acaba se configurando principalmente como resposta a esse mesmo esteticismo cerebral, uma vez que, se havia esteticismo em Baudelaire, este se encontrava muito mais próximo do movimento em que o lirismo pessoal se torna lirismo da *persona* (Rimbaud será o exemplo máximo disso: da poesia às armas); se a poesia de Baudelaire chocou, se foi censurada, isso se deu justamente porque essa poesia, esse dispositivo poético, explodia o motivo romântico da musa de mármore, transformada, em uma linguagem absolutamente parnasiana, em carniça. Baudelaire, portanto, agride o *belo*, objetivo último dos parnasianos, e embora seu poema não deixe de se configurar como verdadeira máquina poética – a forma era perfeita – no melhor molde parnasiano, o conteúdo era possivelmente mais lírico que o dos românticos, e a evidência mais clara disso estará presente no texto que lhe dedica Walter Benjamin, *Um lírico no auge do capitalismo*, no qual o filósofo alemão lê o poeta francês, precisamente, como o “último dos românticos” – para usar um chavão nada parnasiano – que lia o mundo moderno como tributário de uma modernização forçada e no qual a poesia se apresentava como trincheira de guerra contra o capitalismo emergente, e o poeta como conspirador, semelhante aos que Marx desenhava no *18 de Brumário*.

O eco desse tipo de poesia, por aqui, será sentido não somente no mais óbvio Augusto dos Anjos, mas já bem antes, em Alphonsus Guimaraens, que escrevia, à porta do século XX, um poema como “O leito”:

Hontem, à meia-noite, estando junto
A uma igreja, lembrei-me de ter visto
Um velho que levava às costas isto:
Um caixão de defunto.

O caso nada tem de extraordinário.
Quem um velho a levar um caixão tal
Inda não viu? É um facto quasi diário
Em qualquer bairro de uma capital.

Mas é que ia de modo tal curvado
Para o chão, e a falar tão baixo e tanto,
Que, manso e manso, e tremulo de espanto,
Fui seguindo a seu lado.

Disse-lhe assim: “Talvez seja a demencia
Quem guie os passos todos que tu dês;
Ou és então, na misera existencia,
Um miseravel bebedo, talvez.”

O olhar fito no chão, como desfeito
Em sangue, o velho, sem me olhar, seguia.
E ouvi-lhe a única frase que dizia:
– “Vou levando o meu leito”. (GUIMARAENS, 1902, p. 15-16)

Aqui já se percebe uma espécie de recusa pelo alexandrino, uma vez que o poema, marcado metricamente pelo decassílabo heroico, isto é, com marcação de sílaba tônica nas sílabas 6^a e 10^a – diferente do sáfico, que marcava as tonais, obrigatoriamente, na 4^a, 8^a e 10^a –, tem o ritmo quebrado pela irregularidade métrica dos últimos versos de cada quinteto (seria possível afirmar que o poema, com o perdão do chiste, tem o pé quebrado), coisa que seria impensável em um poema parnasiano “puro”. Compare-se, por exemplo, o poema de Guimaraens a este, de Alberto Oliveira, quem, ainda segundo Merquior, foi o que melhor soube ser parnasiano:

Vaso Grego

Esta de áureos relevos, trabalhada
De divas mãos, brilhante copa, um dia,
Já de aos deuses servir como cansada,
Vinda do Olimpo, a um novo deus servia.

Era o poeta de Teos que a suspendia
Então, e, ora repleta, ora esvazada,
A taça amiga aos dedos seus tinia,
Toda de roxas pétalas colmada.

Depois... mas o lavor da taça admira,
Toca-a, e do ouvido aproximando-a, às bordas
Finas hás de lhe ouvir, canora e doce,

Ígnota voz, qual se da antiga lira
Fosse a encantada música das cordas,
Qual se essa voz de Anacreonte fosse. (OLIVEIRA, 1959, p. 22)

Aqui, a premissa parnasiana apresenta-se muito bem condensada: o verso em decassílabo heroico – embora também os parnasianos tenham se utilizado, de maneira contumaz, do alexandrino –, o afastamento do “eu” em prol de uma visão impessoal que busca cristalizar a imagem, valorizar a exploração do objeto, a fim de transformar o próprio poema em objeto de contemplação estética. O que buscam os parnasianos, nesse sentido, é criar “estátuas poéticas”, ou “estátuas verbais”, valendo-se de um velho preceito do romantismo alemão, especialmente localizado na obra de Leopold von Sacher-Masoch e no Goethe de *Os sofrimentos do Jovem Werther*, para transformar o poema em motivo de estatuária. Recorde-se, para isso, a cena em que, no romance de Goethe, Carlota aparece calçando um sapato, momento este congelado pelo narrador, em que a personagem aparece como uma estátua, e o gesto de calçar um sapato cristaliza-se na imaginação de Werther como o disparador último da paixão. No caso de Sacher-Masoch, *A Vênus das peles* está rodeada por uma aura de fixidez, o que já se apresenta desde o início do romance, uma vez que toda a história de Severin é alavancada a partir de um sonho com uma estátua de Vênus, que vem interromper uma leitura de Hegel. Vênus,

no sonho, reclama justamente do frio nórdico que congela a alegria pagã e quente da antiguidade clássica: “Que fiquem em sua nórdica neblina [...] O seu mundo nos resfria!”, sendo caracterizada, pelo narrador, como uma “bela dama de mármore” (SACHER-MASOCH, 2008, p. 25). Gilles Deleuze, sobre o romance de Sacher-Masoch, teria a afirmar que: “As cenas masoquistas precisam se congelar como esculturas ou quadros, precisam dublar esculturas e quadros, desdobrar-se num espelho ou em algum reflexo” (DELEUZE, 2009, p. 71).

A relação entre estátuas e textos, no Brasil, adquire relevos peculiares com a publicação, em 1888, de *A carne*, de Júlio Ribeiro. Sem entrar na polêmica que envolveu a publicação do texto, o que interessa aqui é mostrar o procedimento do narrador ao descrever cenas em que Lenita, a protagonista da narrativa, aparece como, no mínimo, modelo vivo para estátuas narrativas pintadas por Ribeiro. Exemplo memorável desse tipo de procedimento já é visível no Capítulo IV do livro, em que a moça, enfeitada pela própria beleza, mergulha nas águas de um riacho, numa espécie de relação pansexual que é, ao mesmo tempo e para ela, descoberta da própria sexualidade:

Lenita hauriu a sorvos largos esse ambiente embriagador, deixou-se vencer dos amavios da floresta.

Apoderou-se dela um desejo ardente, irresistível de banhar-se nessa água fresca, de perturbar esse lago calmo.

[...] Tirou o paletozinho, o corpete espartilhado, depois a saia preta, as anáguas.

[...] Lenita contemplava-se com amor próprio satisfeito, embevecida, louca de sua carne. Olhou-se, olhou para o lago, olhou para a selva, como reunindo tudo para formar um quadro, uma síntese.

[...] O lago era profundo, mas estreito. Lenita ia e vinha, de uma margem para a outra, do paredão ao açude, do açude ao paredão. Passava por sob o jorro e dava gritos de prazer e de susto ao choque duro da massa líquida sobre o seu dorso acetinado. (RIBEIRO, 2015, p. 91-92)

Aqui Júlio Ribeiro esculpe e pinta, simultaneamente. Tanto mais porque lá pela terça parte do capítulo, pouco antes do mergulho de Lenita, ele a faz cruzar “os braços sobre o joelho esquerdo erguido, lembrando, reproduzindo a posição conhecida da estátua de Salona, da *Venus Accroupie*” (RIBEIRO, 2015, p. 92). Se, posteriormente, Lenita aceitará posar para Manuel Barbosa – seu par romântico na narrativa –, antes ela já posa para os leitores, e o motivo de estatuária já está aqui presente. Lenita pousa para o escultor como alguma grega do século II serviu de modelo para a escultura por Ribeiro citada. Mais que isso, a escultura se convulsiona quando a moça mergulha, e as alegorias a respeito da sexualidade fazem pensar se estar diante de uma obra de Bernini: o lago “profundo, mas estreito”, a vulva da virgem Lenita, que “ia e vinha”, até que esta começa a soltar “gritos de prazer e de susto” por conta do “choque duro da massa líquida sobre seu dorso acetinado”. No caso dos poetas parnasianos, em que pese o fato de que o romance de Ribeiro é praticamente contemporâneo à escrita de poetas como Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Francisca Júlia e Luiz Delfino, a criação das estátuas verbais passava, igualmente, pela cristalização de corpos e objetos, lançando mão, para isso, da matéria-prima do soneto, invariavelmente. Júlio Ribeiro escreveu uma gramática da língua portuguesa; Olavo Bilac, um tratado de versificação. A ourivesaria, portanto, passa por um profundo conhecimento da matéria-prima, que, nesse caso, é a linguagem. Foram os parnasianos, nesse sentido, os responsáveis por decretar o soneto como forma oficial da poesia brasileira, antes espalhada em madrigais, décimas, árias e odes. A partir de 1880,

portanto, o leitor de poesia, no Brasil, sabia muito bem o que comprava, fato que durou até a Semana de 1922, como afirma Paulo Leminski:

No início do século [...] você pisava em terreno seguro.
Poesia era aquela caixinha de bombons chamada soneto, um pedaço bem cortado de frases enfeitadas, que emitia sempre o mesmo plim, como um canário na gaiola ou uma caixinha de música.
Nos tempos de Bilac, você sabia o que comprava.
Nos anos 1920, os modernistas de São Paulo, influenciados por doutrinas alienígenas, dinamitaram a central elétrica. E, em lugar do verbo agradecer, passaram a conjugar o verbo agredir. (LEMINSKI, 2012, p. 134-135)

Cabe notar que, com isso, Leminski não está a afirmar que foi necessário o assassinato do soneto, por parte do modernismo de 1922, para que a poesia brasileira “evoluisse”, até porque poesia não “evolui”; outrossim, o que trouxe o modernismo foram novos paradigmas, que não passavam mais pela contemplação estética e cerebral que havia sido fundamental aos parnasianos. O soneto, inclusive, não morreu, e foi praticado por grande parte dos modernistas de segunda e terceira fase – as “gerações” de 1930 e 1945 –, tais quais Manuel Bandeira, Lêdo Ivo, Jorge de Lima e Vinícius de Moraes.

Diante disso, o que os parnasianos, sempre encabeçados por Bilac, intentavam, era transformar o soneto em monumento, mas não qualquer tipo de soneto, nem qualquer tipo de monumento: tratava-se do soneto cerebral, despido de todo e qualquer lirismo, e que se prestasse a criar não quadros – coisa, aliás, que os românticos já tinham feito, vide, por exemplo, o Castro Alves de “Navio Negreiro” –, mas antes estátuas, nem tanto marmóreas, coisa, igualmente, de românticos, mas verbais. Sintomaticamente, é nessa chave que surge, em 1895, o livro de Francisca Júlia, intitulado, justamente, *Mármore*, em que se leem, dentre outros, poemas como “Rainha das águas”:

Mar fóra, a rir; da boca o fulgido thesouro
Mostrando, e sacudindo a farta cabelleira,
Corta a planura ao mar, que se desdobra inteira,
Numa varina azul orladurada de ouro.

Rema, á pôpa, um tritão de escameo dorso louro;
Vão, à frente os delfins; e, marchando em fileira,
Das ondas a seguir a luminosa esteira,
Vão cantando, a compasso, as piérides em coro.

Crespas, cantando em torno, as vagas, em surdina,
Lambem de pôpa á prôa o casco da varina
Que prossegue, mar fóra, a infinda róta, ufana...

E, no alto, o louro sol se assoma, entre desmaios,
Saúda esse outro sol de coruscantes raios
Que orna a cabeça real da bela soberana. (JÚLIA, 1895, p. 9-10)

Esse poema é o exemplo mais bem acabado do uso, por parte do parnasianismo, do alexandrino; soneto composto por versos de dois hemistíquios – isto é, a separação entre duas partes de seis sílabas, divididas pela marcação tonal na 6ª sílaba –, o motivo neoclássico, aqui representado pela figura do tritão, faltando, somente, a presença da rima rica, ou seja, a rima entre palavras de

classes gramaticais diferentes – como entre um verbo e um substantivo. A cena, em si, nada tem de novo; um canto a uma deusa das águas qualquer, mas que, a partir dos dêiticos fornecidos pelo poema, podemos localizar como sendo Anfitrite, deusa do mar e esposa de Poseidon na mitologia grega. É a partir do procedimento que se pode destacar o poema de Júlia como tributário do imaginário escultural dos parnasianos. A cena se desdobra como uma entrada em museu, no qual, após o vestibulo, se pode encontrar a rainha das águas ao final. Tudo concorre para uma ideia de movimento, como em *Apolo e Dafne*, de Bernini, e a marcação tônica das duas estrofes centrais, predominantemente composta por vogais “duras”, como em “pôpa”, “tritão”, “dorso”, “louro”, “esteira”, “coro”, “torno”, “prôa” e “róta”, o que lembra o repique de um cinzel retinindo a pedra, vem desaguar (a palavra aqui não é gratuita) nos sibilantes “assoma entre desmaios”, “Saúda esse outro sol” e “soberana” da última. Após lavar a pedra, a poeta dedica a escultura verbal que acabara de engendrar, não por coincidência, “a Alberto d’Oliveira”. De fato, não é preciso que a poeta aponte, como fez Manuel Bandeira, mais de 30 anos depois, para algo exterior ao poema, quando, em “O cacto”, se refere à escultura de Laoconte e seus filhos; o poema parnasiano funciona como objeto de arte autônomo, autossuficiente, e seria tentador compará-lo, ainda que respeitadas as devidas proporções espaço-temporais, ao ideário concreto da segunda metade do século XX (se eram três os principais polemistas e defensores do parnasianismo, três também eram os da vanguarda concreta; isto, porém, foge ao escopo de discussão do presente texto).

Já em “Argonautas”, poema que compõe a mesma obra e que se configura como um dos mais famosos e bem acabados formalmente, no âmbito da produção de Júlia, a rima rica, faltante em “Rainha das águas”, comparece, e novamente o motivo aquático se faz presente para compor os contornos e relevos da estátua poética:

Mar fóra, eil-os que vão, cheios de ardor insano.
Os astros e o luar – amigas sentinellas,
Lançam bençams de cima ás largas caravelas
Que rasgam fortemente a vastidão do oceano.

Eil-os que vão buscar noutras paragens bellas
Infintos cabedades de algum thesouro arcano...
E o vento austral que passa em coleras, ufano,
Faz palpar o bojo ás retesadas velas.

Novos céos querem ver, mirificas bellezas;
Querem tambem possuir thesouros e riquezas
Como essas náos que têm galhardetes e mastros...

Ateiam-lhes a febre essas minas suppostas...
E, olhos fitos no vacuo, imploram, de mãos postas,
A aurea bençam dos céos e a proteção dos astros... (JÚLIA, 1895, p. 5-6)

A rima rica entre “insano” e “oceano”, entre “bellas” e “velas”, bem como a construção carregada na fanopeia, privilegiando-a em relação ao ritmo, que aqui se apresenta truncado, pequeno paradoxo que traz à baila o talento de artífice de Júlia, ao conseguir transformar imagens de água, sempre tão fluidas em sua musicalidade e em seu ritmo, em uma dicção dura, imóvel – procedimento em que antecipa, em mais de meio século, o João Cabral de Melo Neto de “O Rio” ou

mesmo de todo o apanhado rochoso de *A educação pela pedra* –, espraíam-se pelos versos e apontam para um classicismo que, em terras tupiniquins, teve seu desenvolvimento mais a partir da estátua do que da pintura, ao menos do contexto do fim do século XIX. Comedida no *enjambement*, que ocorre apenas uma vez no poema, no último verso do primeiro quarteto, Júlia está nesse momento perfeitamente inserida na práxis parnasiana, bem como pelo olhar neutro que se propõe descrever uma cena sem que se aponte, a partir da intromissão de um “eu”, para fora do objeto.

Entretanto, a inflexão da poeta para searas bem pouco parnasianas já está presente mesmo quando se quer mais cerebralmente parnasiana. Se atentamos para o poema, existe ali um significante incômodo, deslocado em relação aos duros recortes da pedra do parnaso, e que se mostra, não à toa, no momento exato em que os argonautas “vão buscar noutras paragens bellas” alguma coisa que está fora de Argos ou, no caso de Júlia, fora do parnasianismo. Refere-se ao adjunto “arcano”, ali complementando “thesouro”, e que faz evidenciar para a poeta a importância da inserção da poesia em certa tradição hermética sobre a qual se debruçará, inclusive, anos depois, como será demonstrado mais adiante. Também aqui estamos diante de um alexandrino, de métrica perfeita, contudo parece que algo escapa, na poesia de Júlia, do enquadramento em “gerações” ou “escolas”, o que parecia já estar claro para João Ribeiro, que no prefácio a *Mármore*, apontava que “O caracter preponderante da sua poesia é, talvez, o amor da belleza classica, tal qual a idearam os helenos de Pericles [...] Em uma palavra: – mais extasi do que paixão” (RIBEIRO, 1895, p. XVI in JÚLIA, 1895).

Estranha afirmação, inclusive porque nem êxtase nem paixão se configuravam como *topói* parnasianos, e ao mesmo tempo impossível não pensar nos usos feitos, por parte do já referido Georges Bataille, da noção de êxtase, que o escritor e crítico arrolava na série de livros que passava a publicar, a partir dos anos 1930, posteriormente intitulados *A parte maldita - precedida de A noção de dispêndio* e *O erotismo*, bem como na *Suma ateológica*, composta por *O culpado*, *A experiência interior* e *Sobre Nietzsche - vontade de chance*². Para Bataille, o êxtase advinha de um gasto improdutivo, geralmente erótico, e conformava um momento em que a consciência se dilacerava a si mesma, o que por sua vez fazia adentrar a realidade do incomunicável, em que a poesia figurava como *medium* para os estados rituais de transe. Ribeiro, nesse sentido, percebe a poesia de Júlia enquanto veículo de elevação da linguagem a um estado de coisas em que a transgressão – para Bataille, dos interditos, a partir da festa, para Júlia, da forma fechada e logocêntrica do parnasianismo, a partir da poesia – entra em jogo. Cabe notar, por último, que “Os Argonautas” figura tanto em *Mármore* como em *Esphinges*, o que denota o caráter de indefinição desse dispositivo poético a partir do qual Júlia operava.

Outro exemplo de rima rica nos fornece o grande representante da “escola” parnasiana, o poeta cerebral por excelência – naquele contexto –, Olavo Bilac:

A um poeta

Longe do esteril turbilhão da rua,
Benedictino, escreve! No aconchego
Do claustro, na paciência e no socego,
Trabalha, e teima, e lima, e soffre, e súa!

² O uso de “chance” ao invés de “potência” ou mesmo “poder”, no que tange ao conceito nietzschiano, escolha do próprio Bataille remete às mais recentes traduções da obra batailleana performadas, no Brasil, por Fernando Scheibe. Cf. SCHEIBE, 2017, p. 14, in BATAILLE, 2017.

Mas que na fôrma se disfarce o emprego
Do esforço; e a trama viva se construa
De tal modo, que a imagem fique nua,
Rica mas sobria, como um templo grego.

Não se mostre na fabrica o supplicio
Do mestre. E, natural, o effeito agrade,
Sem lembrar os andaimes do edificio:

Porque a Belleza, gemea da Verdade,
Arte pura, inimiga do artifício,
É a força e a graça na simplicidade. (BILAC, 1919, p. 118-119)

O poema de Bilac expande, de diversas maneiras, a ideia que aqui se apresenta. Benedictino, o alter-ego de Olavo Bilac, preso na solidão do quarto como um artista em seu ateliê, escreve, o afirma o poeta, mas sua escrita está atravessada por um processo no qual o poema é limado, como se lima uma pedra; o poeta sua, não de febre, como seria o caso de um romântico, mas por conta do trabalho braçal que exerce sobre o branco da página, a fim de que, a partir de um tal esforço, “a imagem fique nua”, “rica mas sobria”, ou seja, sem os excessos românticos que tenderiam a carregar nas tintas o mote do poema, para que o resultado final se assemelhe à arquitetura de “um templo grego”. Mas há uma peculiaridade em relação a esse templo: ele deve agradar sem que se lembre “os andaimes do edificio”, portanto, cortados os floreios verbais que correriam o risco de transformar o poema em barroquismo verbal, o texto dialoga, transversalmente, com outro texto, considerado um dos marcos do modernismo na arquitetura, “Ornamento e delito”, de Adolf Loos, uma conferência de 1908. Ali, Loos defenderá, de maneira combativa, a total eliminação da ornamentação na esfera da vida humana. Partindo da premissa de que os ornamentos são sintomas de sociedades e culturas menos desenvolvidas, ou degeneradas, o arquiteto alemão postulava ou, para mais bem dizer, relacionava, tatuagens e ornamentos com criminalidade. “O papua tatua sua pele, seu barco, seu remo, resumindo, tudo que está ao seu alcance. Ele não é um criminoso. O homem moderno que se tatua é um criminoso ou um degenerado” (LOOS, 2001-2002, p. 1), afirma ele, para, em seguida, apresentar a seguinte conclusão: “*evolução da cultura é equivalente à retirada de ornamentos dos objetos usuais*” (LOOS, 2001-2002, p. 2, grifos do autor). Assim, para ele, a ornamentação dos objetos, ao invés de aumentar a sensibilidade estética, a diminui. Para além disso, “Ornamento é força de trabalho desperdiçado [sic] e assim saúde desperdiçada [...] Mas hoje também significa material desperdiçado e ambos significam capital desperdiçado” (LOOS, 2001-2002, p. 6).

Esse tipo de pensamento terá ressonâncias tardias por aqui nos arquitetos modernistas que projetaram Brasília, uma vez que tanto Lúcio Costa como Oscar Niemeyer pensaram a capital brasileira a partir do princípio da funcionalidade; em Lina Bo Bardi, por outro lado, seria possível vislumbrar a resposta mais imediata a Brasília, a partir do conceito de “arquitetura brutalista”, por ela aplicado, por exemplo, no desenvolvimento do MASP em São Paulo e nos cenários que criava, nos anos 1970, para as peças do Teatro Oficina de Zé Celso Martinez.

Bilac, por sua vez, parece concordar com Loos, ao menos no âmbito da poeisa, uma vez que o poema, para ele, deve, por fim, apresentar-se como “força” e “graça na simplicidade”. Em polêmica iniciada em 1892 – das muitas em que o poeta de “Língua Portuguesa” se envolveu – com o contemporâneo Raul Pompeia, por haver este defendido a violenta repressão, por parte do marechal Floriano Peixoto, contra a “Revolta da Armada”, promovida por militares da marinha que haviam se

unido aos federalistas sul-rio-grandenses contra o governo de Peixoto na Fortaleza de Santa Cruz de Santa Catarina, Bilac publicava, no jornal *O Combate*, texto em que, sub-repticiamente, ligava o “jacobinismo republicano” de Pompeia à “degeneração moral” advinda, para Bilac, da homossexualidade do autor de *O Ateneu*. Em tom sobremaneira ofensivo, atacava o jovem escritor, nos seguintes termos:

Talvez seja amolecimento cerebral, pois que Raul Pompéia masturba-se e gosta de, altas horas da noite, numa cama fresca, à meia luz de *veilleuse* mortíça, recordar, amoroso e sensual, todas as beldades que viu durante o seu dia, contando em seguida as tábuas do teto onde elas vaporosamente valsam. (BILAC, 1892 apud MISKOLCI; BALIEIRO, 2010.)

A resposta veio logo, seis dias depois. Pompeia publica, no *Jornal do Comércio*, um texto em que se defende das acusações de Bilac, não sem deixar de, igualmente, se referir a aspectos da sexualidade para tanto: “[...] o ataque foi bem digno de uns tipos, alheados do respeito humano, licenciados, marcados, sagrados – para tudo – pelo estigma preliminar do incesto.” (POMPEIA, 1892 apud MISKOLCI; BALIEIRO, 2010). A polêmica, assim configurada, passaria por um duelo entre os dois artistas, não realizado por intervenção de um tal Francisco Matos, e culminando no suicídio de Pompeia, em 1895, uma vez que este, após proferir um discurso apologético em que destacava, no funeral do Marechal Floriano Peixoto, o seu nacionalismo, acabou perdendo o cargo de diretor da Biblioteca Nacional, como represália, bem como sendo boicotado pela imprensa que, anteriormente, costumava publicar seus textos sem maiores complicações.

De todos modos, para além da polêmica política, entre Bilac e Pompeia o que estava em jogo, igualmente, eram duas formas distintas de pensar a arte, por aqui, em fins do século XIX. Se para o primeiro a questão passava, justamente, por uma higienização das formas poéticas, que delas eliminasse todo gasto improdutivo, para o segundo, justamente, a língua era instrumento de moldagem que buscava elevar a escrita, em último caso, a altitudes barrocas. Não é coincidência o fato de que Mario de Andrade, ao ler criticamente *O Ateneu*, o qualificava como o último resquício do barroco na literatura brasileira (Cf. ANDRADE, 1974), coisa que Bilac, certamente, abominaria, assim como Loos, que localizava o barroco, justamente, como um proto-sintoma do que o nazismo classificaria, no século XX, como “arte degenerada”.

Entretanto, nem tudo era fixidez na estatuária parnasiana. Se em *Mármore* Francisca Júlia encarna o tom neoclássico, na busca pela forma justa do poema, há uma inflexão, sentida como ponto de virada e de contaminação, a partir da publicação, em 1903, de *Esfinges*. Entre os títulos essa tensão já se faz notar, uma vez que, entre mármore e esfinge, toda uma tradição e uma revolta que caracterizariam o século XX viria à tona. Ao passo que Édipo é eleito como o paradigma primeiro da então emergente psicanálise freudiana, alguns anos depois, o surrealismo adotaria a esfinge, e não mais a sua contraparte trágica, como pedra de toque para a arte-ataque das vanguardas. Exemplo disso é *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e a colagem em que “A esfinge e o pão de cada dia visitam o convento” (ERNST, 1982, p. 140), em que Édipo é reduzido à insignificância da vida cotidiana, e *Nadja*, de André Breton, uma vez que ali Nadja é justamente o símbolo da errância destituída de objetivo e, anti-tragicamente, de destino, como afirma Eliane Robert Moraes:

“Eu sou a alma errante” – responde Nadja sem hesitar, oferecendo a Breton um espelho de múltiplas faces, que vai desmentir qualquer promessa de unidade do “eu” para lançar a indagação inicial do romance ao seu ponto de fuga. [...]

Indiferente aos problemas de identidade, a resposta da jovem esfinge lhe aponta um caminho oposto ao de Édipo, uma vez que o herói fundante de nossa cultura representa a metáfora do homem que toma consciência de si, realizando os desígnios da célebre inscrição grega “conhece-te a ti mesmo”. Ao contrário, a irrestrita adesão de Nadja à errância supõe uma personalidade à mercê do transitório, e capaz de desdobrar-se em diversos “outros”. (MORAES, 2013, p. 118).

Assim, já a partir do título, o livro de Francisca Júlia se coloca como ponto de tensão em relação ao mesmo parnasianismo no qual, historicamente, sua obra tem sido inserida. Muito antes de Breton e os surrealistas franceses elegerem a esfinge como símbolo máximo do século XX, a poeta brasileira publicava um livro sob a égide daquela. Transcendendo o manejo do objeto poético como estátua, procedimento chave de *Mármore*, em *Esfinges* é a própria natureza que se torna objeto a ser manuseado, como se pode perceber ao comparar o citado “Rainha das águas” a “Dança das centauras”, do livro de 1903:

Patas dianteiras no ar, boccas livres dos freios,
Nuas, em grita, em ludo, entrecruzando as lanças,
Ei-las garbosas vêm, na evolução das danças
Rudes, pompeando á luz a brancura dos seios.

A noite escuta, fulge o luar, gemem as franças;
Mil centauras a rir, em lutas e torneios,
Galopam livres, vão e vêm, os peitos cheios
De ar, o cabelo solto ao léo das auras mansas.

Empallidece o luar, a noite cae, madruga...
A dança híppica pára e logo atrôa o espaço
O galope infernal das centauras em fuga:

É que, longe, ao clarão do luar que empalidece,
Enorme, acceso o olhar, bravo, do heroico braço
Pendente a clava argiva, Hercules aparece... (JÚLIA, 1903, p. 5-6)

Há aqui duas cenas que se destacam: o caos primordial das centauras, realizado à noite, ou seja, operando a partir de um eros noturno, transgressor, que é interrompido pela irrupção do dia, o qual traz consigo a figura masculina de Hércules, portador de um destino e de um *logos*. Noite e dia, alma e corpo, em 1908 a poeta pronuncia uma conferência, na Câmara Municipal de Itu, intitulada “A feitiçaria sob o ponto de vista científico”, abordando a espiritualidade desde Pascal, viagens astrais e separação entre corpo físico e corpo astral. A cerebralidade dos “mármore” cedia espaço, paulatinamente, à magia de contaminação, desde a obra magna de Sir James Frazier, *The Golden Bough*, que posteriormente Mario e Oswald de Andrade leriam e, este último especialmente, ampliaram para o contexto da discussão do modernismo brasileiro a partir do marco colonial (reporte-se, para isso, à *Crise da Filosofia Messiânica* de Oswald de Andrade). Nesse ínterim, Francisca Júlia se insere em um debate seminal para o século XX ocidental, justamente a partir da tomada de posições de, por um lado, Lúkaçs e Adorno e, por outro, Walter Benjamin, o mais fora da curva dos frankfurtianos, debate esse que se estenderá, inclusive, para além da morte de Lúkaçs, em 1971, a partir da arenga entre Harold Bloom e o que este denominava “escola do ressentimento”, ou seja,

tudo aquilo que hoje se entende sob a insígnia de pós-modernidade, mas que na ordem do dia vinha encabeçada por Michel Foucault, Júlia Kristeva, o segundo Roland Barthes e Jacques Derrida.

Ainda no caso de Júlia, *Esphinges* realiza o movimento que vai de uma contemplação estática de objetos à transformação mesma da própria natureza em objeto que não se pretende mais contemplativo, mas sim sinestético, procedimento simbolista por excelência, em que um “eu” passa a figurar reconfigurando a paisagem a partir da fusão entre elementos poéticos, a fim de transgredir a página na qual se insere. Exemplo disso está no poema “Crepusculo”, no qual nota-se a mudança de um paradigma clássico para outro, moderno, que coloca o movimento e o corpo em jogo:

Todas as cousas têm o aspecto vago e mudo
Como se as envolvesse uma bruma de incenso;
No alto, uma nuvem, só, num mastro largo e extenso,
Precinta do céu calmo a cariz de velludo.

Tudo: o campo, a montanha, o alto rochedo agudo
Se esfuma numa suave agua-tincta... e, suspenso,
Espalhando-se no ar, como um nevoeiro denso,
Um tom neutro de cinza empoeirando tudo.

Nest’hora, muita vez, sinto um molle cansaço,
Como que o ar me falta e a força se me exgota...
Som de Angelus, moroso, a rolar pelo espaço...

Neste lethargo que, pouco a pouco, me invade,
Avulta e cresce dentro em mim essa remota
Sombra da minha Dor e da minha Saudade.

Onde antes havia força de descrições e objetos muito bem amparados pelos disparadores poéticos, aqui o poema se envolve em névoa e indivisibilidade. Da mudez inicial ao letargo com que se encerra, o poema de certa maneira reflete não apenas a discussão do Bataille, aqui retomada de forma sucinta, como a própria descrição de Santa Teresa no *Livro da vida*, em que dor, dilaceramento e êxtase se fundem para compor a apoteose erótica. O poema, inclusive, encontra-se imerso em imagens eróticas, e cabe notar a diferença sutil entre o mastro presente em “Os Argonautas” e em “Crepusculo”: se naquele o objeto era tautológico, fechado em si mesmo enquanto função demonstrativa, aqui ele adquire a significação metafórica do falo, a conduzir o corpo da poeta, em êxtase, à falta de ar, o esgotamento e a letargia pós-coito.

Retomando o fio da meada das discussões em torno do parnasianismo no Brasil, outra crítica recorrente que se faz ao movimento é o fato de que, para os parnasianos, o poema seria máquina, automatismo, e compor um soneto seria coisa tão banal quanto deglutir uma refeição. Ao se formular esse tipo de crítica, o exemplo mais pronto que se traz (Merquior, inclusive, se insere, ainda que sub-repticiamente, no mesmo debate), é o de Luís Delfino, poeta que, ao longo da vida, publicou mais de 5 mil sonetos, como este:

A Grande Sombra

Bóia – sobre as espumas flutuantes
Do oceano do tempo – acalentado;
E foge assim pela maré levado,
Ao hino das estrelas cintilantes,

Eco apenas de cânticos gigantes
Que em chamas ideais tinha moldado;
Das mãos caiu-lhe a lira d’oiro, em antes
De ter os mundos, que sonhou, formado.

Que epopéias lhe andaram pela frente,
Como vulcões a arder num vasto monte!...
Ergueu-se na atitude de um colosso.

No oceano do tempo hoje enfim dorme;
E a sombra que deixou, a sombra enorme
Viu-se, que era a de um sol, morrendo moço. (DELFINO, 1998, p. 85)

O interessante aqui é notar que nesse poema de Delfino, que se desdobrou entre ultrarromântico, parnasiano e simbolista, a homenagem não é a nenhum poeta contemporâneo seu ou parnasiano, mas sim a Castro Alves, o que se indica pelo verso de abertura, em que o panegírico a Alves se anuncia a partir de “espumas flutuantes”, famoso livro do poeta romântico abolicionista. Delfino trazia de tal maneira internalizada a arquitetura do soneto que, conforme relatos de amigos seus como Virgílio Várzea, o poeta escrevia sonetos mesmo em guardanapos, durante jantares ou festas. Daí que Merquior vá se referir ao poema parnasiano como um objeto destituído de centro, “brilhante porém oco”, e que Cândido defina a poesia parnasiana como desprovida de “abismos”. O distanciamento mesmo em relação ao mundo que buscavam, em último caso, esculpir em verso, foi o que manteve o tom das discussões a respeito do parnasianismo, desde sua gênese, espalhando-se pelo século XX adentro. Vistos como bem-comportados, teriam testemunhado sua poesia, aliás seu processo poético, posto em xeque pelos simbolistas, justamente a partir de um procedimento, por parte destes, que buscava explodir a linguagem do poema, transformá-lo em máquina, sim, mas em máquina sensorial, nem mais tanto visual. Os simbolistas insurgiam-se, então contra o próprio mundo, como pontua Susana Scramim:

Os românticos e os simbolistas ofereceram à literatura esse poder de declinar [da modernidade], no entanto, os românticos franceses pretendiam inaugurar um novo mundo, enquanto que os simbolistas, que também se insurgem como revolucionários, têm como objeto da sua revolta o conceito mesmo de literatura. (SCRAMIM, 2010, p. 218)

Por isso, Cruz e Souza apresenta a poesia como explosão da linguagem, que busca um sentido além daquele sugerido pelo verso, em poemas como “Caveira”, em que pese a sinestesia verbivocovisual com que as estrofes se esparramam pela página e sugerem ao leitor uma experiência

em que os cinco sentidos são chamados a comparecer (os olhos da caveira estão vazados, portanto, existe uma recusa pelo olhar), ou neste “Satã”:

Capro e revel, com os fabulosos cornos
Na fronte real do rei dos reis vetustos,
Com bizarros e lúbricos contornos,
Ei-lo Satã dentre os Satãs augustos.

Por verdes e por báquicos adornos
Vai c’roado de pâmpanos venustos
O deus pagão dos vinhos acres, mornos,
Deus triunfador dos triunfadores justos.

Arcangélico e audaz, nos sóis radiantes,
À púrpura das glórias flamejantes,
Alarga as asas de relevos bravos...

O sonho agita-lhe a imortal cabeça...
E solta aos sóis e estranha e ondeada e espessa
Canta-lhe a juba dos cabelos flavos! (CRUZ E SOUZA, 2008, p. 400)

O poeta aqui também está manejando um objeto, mas este objeto é caoticamente transfigurado a partir de duas violências: a primeira, exercida pela linguagem, isto é, uma violência para com o leitor; a segunda, uma violência *na* linguagem, performada pelo próprio poeta. A reminiscência de sonho, de visão apocalíptica, do mesmo tipo que permeará, anos depois, a fanopeica poesia de Murilo Mendes, se apresenta aqui como revolta contra a linguagem, contra o *cogito*, contra Édipo pela Esfinge. Se Octavio Paz afirmava, em *Os filhos do barro*, que o poeta assume então, desde a renascença, a tarefa de organizar o mundo, tendo Dante nos fornecido a arquitetura do inferno e Milton recontado a história da queda bíblica, também no poema de Cruz e Souza a personagem judaico-cristã é revestida, novamente, de todos os contornos trágicos que lhe atribuíra Milton; Satã é o triunfador, o grande deus pagão “coroadado de pâmpanos venustos”, porém agora já não serve como arremedo do mito, sendo reconfigurado a partir de um *pathos* poético que explode a linha limítrofe do poema, a página, para incrustar-se como experiência sensorial na mente do leitor. Dali a alguns anos, entravam em cena as “vanguardas históricas”.

Referências

- AGAMBEN, G.. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Búrigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. 5 ed. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1974.
- BATAILLE, G. *A parte maldita – precedida de “A noção de dispêndio”*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 2 ed. revisada. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.

- BILAC, O (como Pierrot). Floriano Peixoto. In: O combate. Rio de Janeiro, 09 de março de 1892.
- BILAC, O. Tarde. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919.
- CÂNDIDO, A. Literatura e sociedade. Estudos sobre Teoria e História Literária. São Paulo, Nacional, 1985.
- CRUZ & SOUZA, J. da. Obra completa vol. 1: poesia. Organização e estudo de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul, Avenida, 2008.
- DELFINO, L. Melhores poemas. Seleção de Lauro Junkes. São Paulo, Global, 1998.
- DELEUZE, G. Sacher-Masoch: o frio e o cruel. Tradução de Jorge Bastos; revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2009.
- ERNST, M. Escrituras. Tradução de Pere Grimferrer e Alfred Sargatal. Barcelona, Polígrafa, 1982.
- GUIMARAENS, A. de. Kiriale. Porto, Typographia Universal, 1902.
- JÚLIA, F. Esfinges. São Paulo, Editora Olegário Ribeiro, 1903.
- JÚLIA, F. Mármore. São Paulo, Horácio Belfort Sabino Editor, 1895.
- LEMINSKI, P. Ensaios e anseios crípticos. 2 ed. ampliada. Campinas, Editora da Unicamp, 2012.
- LOOS, A. Ornamento e delito. Tradução de Anja Pratschke. 2001-2002. Disponível em: <<<http://www.eesc.sc.usp.br/babel>>>. Último acesso em 29 de agosto de 2019.
- MARTINO, P. Parnasse et symbolisme. Paris, Colin, 1967.
- MERQUIOR, J. G. De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira. São Paulo, É Realizações Editora, 2011.
- MISKOLCKI, R.; BALIEIRO, F. de F. O drama público de Raul Pompeia: sexualidade e política no Brasil finissecular. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 26, nº 75. São Paulo, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2010.
- MORAES, E. R. Perversos, amantes e outros trágicos. São Paulo, Iluminuras, 2013.
- OLIVEIRA, A. de. Poesias. In : Nossos clássicos. Rio de Janeiro, Agir Editora, 1959.
- RIBEIRO, J. Prólogo. In: JÚLIA, F. Mármore. São Paulo, Horácio Belfort Sabino Editor, 1895.
- RIBEIRO, J. A carne. Apresentação, notas e estabelecimento de texto de Marcelo Bulhões; ilustrações de Mônica Leite. 2 ed. Cotia, Ateliê Editorial, 2015. (Coleção Clássicos Ateliê)
- SACHER-MASOCH, L. von. A Vênus das peles. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo, Hedra, 2008.
- SCHEIBE, F. Super-Nietzsche. In: BATAILLE, G. Sobre Nietzsche: vontade de chance: seguido de Memorandum; A risada de Nietzsche; Discurso sobre o pecado; Zarathustra e o encantamento do jogo: Suma Ateológica volume III. Tradução de Fernando Scheibe. 1 ed. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2017.
- SCRAMIM, S. Paulo Leminski e o simbolismo. In: SANDMANN, Marcelo (org). A pau a pedra, a fogo a pique: dez ensaios sobre a obra de Paulo Leminski. Curitiba, Imprensa Oficial, 2010.